

Entre el documental y la ficción, o las fantasías de un ventrílocuo

Antonia del Rey Reguillo
Universitat de València

Pese a todas las cautelas y dificultades de diverso orden que implica la tarea de delimitar el significado de un concepto tan problemático como el de "cine aficionado o cine amateur", existen, como sabemos, dos elementos significativos considerados determinantes para acotar el término y, en consecuencia, se aceptan sin reservas. Uno de ellos tiene que ver con el hecho de que aquel que lo realice lo haga movido por el entusiasmo o la pasión que la actividad misma de filmar le proporcione. El otro viene determinado por la intencionalidad habida por parte del autor, que en ningún caso debe ser lucrativa. Ambos significados son los únicos que han concitado el acuerdo de los estudiosos desde que se viene reflexionando sobre este cine. Al margen de ellos quedan otros muchos aspectos, relacionados tanto con el proceso de producción de la película como con los resultados formales y significativos obtenidos tras su realización. Tantos, que no parece posible encostrarlos en los límites de una definición.

Partiendo de esta base conceptual, planteada con mucho acierto por Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin¹, y sin más limitaciones semánticas que las mencionadas, nos encontramos con que en el amplio acervo de la producción amateur se agrupan películas de perfiles muy diversos y que, por sus circunstancias de producción y en consonancia con la personalidad de sus creadores, se ajustan a niveles de calidad, creatividad, financiación, soportes y medios técnicos tan diferentes que en ocasiones pueden llegar a ser opuestos. En este sentido, hay ejemplos de filmes de cine aficionado, esencialmente del periodo mudo, que denuncian a gritos la precariedad de medios desde la que fueron gestados y, de rechazo, el pesado lastre que esa carencia suponía para sus posibilidades expresivas y artísticas². Con todo, esta circunstancia resulta tan frecuente en toda la producción

¹ Jon Letamendi Gárate y Jean Claude Seguin Vergara: "Reflexiones sobre el cine amateur y los orígenes de la cinematografía", en José Antonio Ruiz Rojo (Coord.): *Actas del Encuentro de Historiadores: En torno al cine aficionado*, Guadalajara, Diputación Provincial, 2002, pp.189-200.

² De ello tuvimos ocasión de hablar en las Primeras Jornadas de Cine Aficionado. Véase en Antonia del Rey Reguillo: "El amateurismo como pauta de comportamiento en el cine español de los años 20", en José Antonio Ruiz Rojo (Coord.), op. cit. pp. 79-85.

española del período, tanto profesional como amateur, que se puede considerar como uno de sus rasgos definitorios. Así mismo, es bien sabido que las razones para tal precariedad habría que buscarlas en el desinterés general que la burguesía acaudalada manifestó por el cine, al que no supo percibir como un medio de expresión artístico ni mucho menos prever sus posibilidades de desarrollo como un producto industrial rentable³. Sin embargo, tampoco en este caso faltan las excepciones para confirmar la regla y entre ellas se nos antoja un ejemplo singular, por lo atípico, el caso del valenciano Francisco Sanz Baldoví, un creador fascinado por el cine que en los años diez invirtió una cuantiosa suma de dinero en filmar una película cuyos rasgos, analizados desde la perspectiva actual, nos permiten calificarla como un ejemplo de cine aficionado que vehicula, admirablemente combinadas, la creatividad y la experimentación. Pero vayamos por partes.

El autor y sus circunstancias

Cuando emprende la realización de su película, Francisco Sanz es un hombre de cuarenta y seis años. Una edad más bien provecta, si tenemos en cuenta que hablamos del año 1918. Era además un artista famoso en todo el ámbito nacional, pues con su espectáculo de ventriloquia había logrado el éxito y con él una considerable fortuna. Nacido en Anna (Valencia), en 1872, demostró pronto su faceta de hombre dinámico, activo y emprendedor, características que parecían ajustar su personalidad a lo que Baroja llamó "un hombre de acción". Con pocos años, ya supo que lo suyo era actuar ante el público y se orientó hacia los estudios musicales siguiendo la estela de Francisco Tárrega, hasta lograr convertirse pronto en un buen concertista de guitarra. Pero su destino estaba en otro ámbito y se percató de ello cuando, recién casado, acudió con su esposa a contemplar la actuación del famoso Fregolí, un ventrílocuo que a la sazón entusiasmaba al público valenciano. Sanz comprendió pronto que aquellas destrezas exhibidas sobre el escenario iban con él y que con suma facilidad podría no sólo imitar, sino hasta mejorar lo que había visto. Desde ese momento, su camino estuvo trazado. Sólo le restaba recorrerlo. Y no perdió el tiempo. A partir de entonces podemos suponerle una actividad febril, porque en un par de décadas fue capaz de crear unos personajes, idear los muñecos que los representarían y componer un espectáculo del que él mismo formaba parte en animado diálogo con ellos. Su redacción estaba en constante reescritura ya que Sanz la iba transformando en función de los temas de actualidad y de los lugares que recorría con lo que llamaba su "tourné". El centro de interés de toda su representación residía en los variados movimientos de los autómatas, merced a los ingeniosos mecanismos que el ventrílocuo fue ideando para simularlos y que nunca dejaría de perfeccionar. Integrados en el armazón de aquellas criaturas, los ingenios mecánicos daban juego al ventrílocuo para que al accionarlos los muñecos de trapo se transformaran en verdaderos autómatas que podían caminar, componer ademanes y gesticular con tal variedad de registros que asombraban y hacían las delicias del

³ La actitud de la burguesía española frente al cine ha sido expuesta en nuestro trabajo *El cine español de los años 20. Una identidad negada*, Valencia, Ed. EPISTEME, 1998.

público. Tanto más, cuanto que nuestro ventrílocuo completaba la apariencia humana de sus criaturas dotándolos con voces características en una variada gama de timbres y tonos.

Así las cosas, la fama no se hizo esperar y empujado por ella acabó recorriendo con su compañía de mecánicos y muñecos no sólo la geografía peninsular, sino numerosos países de Iberoamérica. Portugal, México, Cuba, Argentina, Paraguay, Chile y Perú son lugares que tenía en su haber y que visitaría en más de una ocasión durante su vida artística. Tan intenso y reconocido trabajo tuvo como consecuencia el rápido enriquecimiento del ventrílocuo. Ganó dinero a raudales y se convirtió en un hombre de fortuna que ya en los años diez estaba plenamente integrado en el ámbito de la burguesía valenciana⁴. En España, el prestigio del que llegó a gozar venía respaldado por sus actuaciones en los mejores teatros y en el famoso circo París, donde se exhibía junto a la Argentinista. Entre sus espectadores llegó incluso a contar con los reyes Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia, que acudieron a contemplar el espectáculo que ofreció para una función benéfica. Por otra parte, su notoriedad como artista le permitiría codearse con famosos autores de la escena española con los que solía compartir las carteleras de espectáculos de los diarios. Así lo atestigua su amistad con Jardiel Poncela y Jacinto Benavente. Con este último es probable que Sanz departiera más de una vez acerca del cinematógrafo, dado que el conocido dramaturgo era una de las pocas voces que se había alzado por esos años en favor del nuevo arte, en el que acabaría implicándose de lleno como productor y director. Y es que Benavente formó parte del escaso grupo de literatos que no sólo no despreciaron el cine, sino que percibieron claramente sus posibilidades expresivas e industriales. En este sentido, sería secundado por muchas grandes figuras de la escena española, como María Guerrero, Enrique Borrás y Margarita Xirgu entre otros, que, durante aquellos años diez, pusieron su arte al servicio del nuevo medio de expresión⁵. Además, fue precisamente durante la segunda década del pasado siglo cuando los principales teatros españoles y salones de espectáculos habían ido incorporando a sus programas de variedades la exhibición de películas, intercaladas entre los sucesivos números de la representación. Una tendencia ésta de gran acogida popular, que nos ayuda a presuponer el grado de familiaridad que Francisco Sanz debía tener con el cine.

En cualquier caso, el frenético ritmo profesional al que el ventrílocuo valenciano se veía sometido con sus constantes *tournées* no le permitía emprender otros proyectos, sin embargo, el azar no tardó en ofrecerle la oportunidad de vincularse a la actividad cinematográfica. Sucedió durante una de sus estancias en La Habana. Allí fue donde atisbó por primera vez las posibilidades que el cine ofrecía a su espectáculo. La ocasión se produjo cuando un operador norteamericano que

⁴ Los datos sobre la biografía de Sanz provienen de una fuente familiar directa, su nieto Francisco Sanz Marín, quien ha recopilando cuidadosamente buena parte de ellos, junto a los materiales heredados de su abuelo que conserva el patrimonio familiar. Fue él quien nos dio la cifra de los 200.000 dólares de la época que su abuelo ganó en una de sus giras por Chile. Un dato este que atestigua el alto nivel económico del que llegó a disfrutar el ventrílocuo.

⁵ El entusiasmo de Benavente por el cine lo llevaría incluso a crear en 1919 la firma productora Madrid Cines para dirigir él mismo, con guión propio, *La madona de las rosas*. Aunque no obtuvo demasiado éxito con la película, volvería al cine en la siguiente década. Véase en Josefina Martínez: *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid*. 1896-1920, Madrid, ICAA, 1992.

había contemplado su actuación pidió a Sanz permiso para grabar unas tomas de ella, con el fin de exhibirlas posteriormente en Estados Unidos como una parte de la revista de actualidades que filmaba en la capital cubana. Esa circunstancia supuso una llamada de atención para el perspicaz ventrílocuo, que desde entonces no dejó de madurar la idea de realizar su propia película. De hecho, aunque no pudo atender el posterior requerimiento del norteamericano para que visitara su país y ampliara su contacto con el medio cinematográfico, Sanz no perdería ya de vista aquel proyecto, porque el propósito de filmar la actuación de sus muñecos se había adueñado de él y ya no lo abandonaría. Unos años después, en 1918, tuvo ocasión de llevarlo a la práctica cuando una afonía lo obligó a alejarse del escenario por un tiempo. Como no podía ser menos, el hombre de acción que era Sanz supo aprovechar esa coyuntura para dar forma al proyecto que venía acariciando desde tiempo atrás y realizar así su primera y única incursión en el ámbito del cine aficionado.

La génesis de la película

Dando muestras de su espíritu emprendedor y valiéndose de sus grandes recursos económicos, Sanz se aplicó a la tarea y empezó con la escritura del guión. Aunque no le faltaban ni entusiasmo ni dinero con los que afrontar su proyecto, carecía de la experiencia técnica mínima para situarse tras la cámara, pero acertó a superar el obstáculo con la ayuda de un paisano tan entusiasta del cine como él mismo. Se trataba del periodista, dramaturgo y político Maximiliano Thous, que por entonces estaba intentando iniciar una carrera cinematográfica profesional y contaba con un mayor conocimiento del medio fílmico. Sanz se apoyó en él decididamente, confiándole la tarea de la filmación y del buen entendimiento y colaboración que debió existir entre ambos da muestra el cuidado que se tuvo en reconocer el trabajo de Thous cuando se redactaron los créditos de la película, que aparece firmada por los dos⁶.

Desde un principio, el objetivo de la filmación estuvo directamente relacionado con el original trabajo creativo de su impulsor, es decir, Sanz quería reflejar en la pantalla la complejidad de su trabajo con los autómatas. Aprovechando las posibilidades que le ofrecía el nuevo medio de expresión, pretendía realizar una suerte de documental que funcionara como complemento y soporte publicitario de su espectáculo, dando a conocer sus habilidades de ventrílocuo y presentando su original trabajo de animación, a modo de reclamo para atraer futuros espectadores. Qué duda cabe de que Francisco Sanz tenía una clara conciencia de su valía como artista y ese sentimiento inspiró desde el principio su proyecto. De hecho, el mismo título de la película, *Sanz y el secreto de su arte*, desde la primera palabra apunta sin ambages hacia su creador, reflejando una voluntad de autoría sobre la que se insiste a lo largo del film, cuyos rótulos van enmarcados con una orla al estilo de la época, que en su banda superior lleva inscrita la leyenda *Espectáculo Sanz*, doblemente denotativa por aludir al inspirador de la película y al contenido de la misma.

⁶ El polifacético Thous, con ayuda institucional, consiguió filmar también en ese año de 1918 *El milagro de las flores*, su primer título como director, sin embargo, sólo entraría de lleno en la industria fílmica en 1923, tras su fracaso en las elecciones municipales. Entonces impulsó la firma PACE con la que logró acabar cinco películas, todas ellas adaptaciones de zarzuelas.

Pero antes de tratar el proceso que siguió la génesis de la película, conviene enmarcarla en el ámbito sociocultural del que partió. Sólo así se podrá calibrar el mérito del director y la fascinación que debió sentir por el cine, hasta el extremo de asumir una empresa con la que no sólo se movía a contra corriente, sino que le suponía un riesgo económico notable. Ciertamente en el entorno de la burguesía valenciana ilustrada al que Sanz pertenecía, tan reacio a interesarse por el medio fílmico, su proyecto no dejaba de ser, cuando menos, una curiosa extravagancia. En este sentido, la actitud de la intelectualidad local con respecto al cine no difería del talante adoptado en el resto del país. Como ya se ha dicho, por aquellos años sólo en muy raros casos el capital español se implicó en el respaldo de un proyecto cinematográfico, ya se tratara de montar una empresa productora o de apoyar actuaciones de carácter amateur. Y todo ello porque -excepción hecha de Cataluña, cuya pequeña industria productora funcionó con mayor o menor intensidad en las dos primeras décadas del siglo-, el cine seguía siendo considerado por la burguesía de forma prejuiciosa. Para las clases adineradas se trataba todavía de una actividad pintoresca, sin duda interesante, aunque demasiado popular y, desde luego, poco seria. La realidad era esa y no otra. De ahí que con tal actitud frente al cine sólo eran posibles, a lo sumo, y en el mejor de los casos, incursiones particulares en el medio que ponían a prueba la creatividad y la práctica individual de los aficionados, sin que hubiera ocasión de planificar una estrategia de más calado en términos profesionales ni mucho menos industriales⁷. Un ejemplo al respecto fue el caso de Vicente Blasco Ibáñez, otro de aquellos minoritarios intelectuales enamorados del cine, que en 1916 había dirigido una adaptación cinematográfica de su novela *Sangre y arena*, aunque sin conseguir respaldos ajenos para la producción, por lo que hubo de asumir personalmente su abultada financiación comprometiendo incluso el capital de su editorial Prometeo⁸. Muy posiblemente su actitud fue admirada y hasta alabada por sus coetáneos y paisanos, pero obviamente de ahí no pasó la cosa.

Es un hecho que los intereses y actitud de Blasco Ibáñez diferían claramente de los de Francisco Sanz, pues mientras el primero, como haría Benavente, se implicó de lleno en el cine profesional, la estrategia seguida por el segundo nos permite situarlo próximo a los cineastas de tendencia amateur. Con todo, no deja de ser curiosa la similitud de elementos habidos entre la vida y la obra de los dos creadores valencianos, ambos, hombres de acción y artistas reconocidos internacionalmente y, por lo mismo, enriquecidos. Aunque la coincidencia más relevante para nosotros es el estrambótico interés que ambos sintieron por el cine y su forma de arriesgar parte de su fortuna en empresas cinematográficas de incierto futuro⁹. En cualquier caso, por lo

⁷ Sólo a partir de los años veinte se empezará a percibir un cambio en la postura de las clases acomodadas frente al cinematógrafo. Entonces, agotadas las experiencias productoras previas habidas en Barcelona, Madrid toma el relevo con una serie de iniciativas tendentes a la consolidación de la industria fílmica, como fue la creación de la firma Atlántida Cinematográfica Española, S.A., que sin embargo en una década acabarían sucumbiendo ante problemas de orden esencialmente financiero.

⁸ La película, hoy restaurada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, se presentó bajo la marca hispano francesa Prometheus Films, fue codirigida por el francés Max André y con sus siete meses de permanencia en las carteleras madrileñas supuso todo un récord de taquilla.

⁹ Contra lo que pueda parecer por lo que venimos diciendo, ningún dato de la biografía del ventrílocuo permite afirmar que ambos hombres se conocieran personalmente. A este respecto, hay que tener en cuenta que Blasco superaba en cinco años la edad de Sanz y tanto la intensa actividad via-

que respecta a Sanz sabemos que no encontró en Valencia la infraestructura adecuada para realizar su película. De hecho, aunque el interés por el cine se había despertado muy pronto en la ciudad y la producción había conocido una década de esplendor merced a los trabajos de la casa Cuesta, que entre 1905 y 1914 llegó a configurar un primer entramado industrial cinematográfico en la capital, la producción valenciana de este periodo no llegó a superar el estadio artesanal ni a modernizarse de acuerdo con los cambios que por entonces se estaban operando en los modos de producción fílmicos¹⁰. En consecuencia, como la mayoría las ciudades españolas, afectadas del mismo mal, la capital levantina carecía a esas alturas de medios técnicos y estudios cinematográficos bien equipados, circunstancia que explica por qué Sanz se decidió a filmar su película en Barcelona, en los estudios de la productora Hispano Films.

Cuando en 1918 se desplazó a la ciudad condal acompañado por Maximiliano Thous, Francisco Sanz iba decidido a invertir en su empresa tanto esfuerzo como fuera necesario. Su carácter concienzudo y perfeccionista así se lo exigía, mientras que sus posibilidades económicas le permitían trabajar sin restricciones de tiempo y dinero. Así pues, ambos hombres permanecieron en la capital catalana cuatro meses hasta que completaron la película sin escatimar en metraje, lo que les permitió rodar repetidamente los diferentes planos hasta conseguir la forma deseada. Tal entusiasmo y perfeccionismo se tradujeron en unos abultados gastos que alcanzaron un coste total de 150.000 pesetas, una cantidad elevadísima para las producciones de la época. Tanto es así, que superaba ampliamente los presupuestos que podía permitirse cualquier película española de la época, no sólo en el ámbito amateur, sino incluso en el profesional¹¹. Aunque parte de la cinta se filmó en exteriores, como explicaremos después, la mayor parte de las escenas fueron rodadas en los estudios de la Hispano que unos meses después vivieron momentos aciagos cuando sufrieron un incendio que terminó arrasándolos por entero. Precisamente, el conocimiento de esa circunstancia ha permitido fechar con mayor exactitud la filmación de la película, adelantándola tres años, pues en un principio se había supuesto realizada en 1921.

Del documento al relato ficcional

Por el tiempo y los medios empleados en el rodaje, podemos suponer que la realización del filme fue cuidada y minuciosa y que tanto Francisco Sanz como Maximiliano Thous desplegaron toda su energía creativa para lograr un producto de calidad artística y con el mejor de los acabados posibles. En función de sus objetivos, la orientación genérica prevista para la película estaba predeterminada

jera de ambos, como el hecho de que el novelista tuviera fijada su residencia en Francia debieron impedir la ocasión para el encuentro.

¹⁰ La ciudad de Valencia fue la segunda capital española que conoció el cinematógrafo, cuatro meses después de que el invento fuera presentado en Madrid, y pronto contó con un cineasta local, Ángel García Cardona, considerado uno de los pioneros del cine español que, precisamente, acabó su actividad cinematográfica como operador de la casa Cuesta.

¹¹ Para calibrar la desmesura de semejante presupuesto basta compararlo con las 15.000 pesetas que costó la producción de *La revoltosa* de Florián Rey, filmada en 1924 o las 23.484 invertidas dos años después en la producción valenciana *Rosa de Levante* de Mario Roncoroni. Sólo películas de la envergadura de *Currito de la Cruz* dirigida en 1925 por Alejandro Pérez Lugín llegarían a igualar el presupuesto invertido por Sanz siete años antes.

en forma de documental que debía mostrar no sólo el trabajo del ventrílocuo con sus muñecos, sino todo el complejo mecanismo de muelles, hierros y telas ideado por Sanz para dotarlos de vida y movimiento. Precisamente en esa demostración de sus "secretos técnicos y profesionales" iba a radicar el juego de complicidades que el ventrílocuo establecería con los futuros espectadores de tan singular documento y hacia ello señala con la cuarta palabra del título de su película. Ese "secreto" de su arte tan minuciosamente desvelado por Sanz ante la cámara sería el gancho que permitiría al filme funcionar ante el público como un fabuloso instrumento publicitario al servicio del espectáculo teatral que tanta fama había deparado al artista. Con todo, casi un siglo después, al contemplar la película resultante desde la perspectiva actual, no parece descabellado afirmar que, aunque esos fueran los presupuestos de partida con los que el famoso ventrílocuo emprendió el proyecto de realización de su película, lo cierto es que, ya en la práctica, terminó por alterar el plan inicial. Y es que, muy probablemente, conforme avanzaban en el trabajo, Sanz se vio sorprendido y fascinado por las posibilidades expresivas que le iba revelando el proceso creador, ante el cual acabó por sucumbir, dejándose arrastrar por su dinámica, que lo empujaba a introducir modificaciones espontáneas sobre el guión de partida y a añadir sobre la marcha, una tras otra, nuevas secuencias. De este modo, más o menos intencionadamente, el contenido de la historia se fue deslizando desde el proyectado documento inicial hacia una imaginativa historia de ficción que daría como resultado esa extraña y deliciosa fantasía que ha llegado hasta nosotros, en la que Sanz consigue dotar a sus muñecos del estatuto de verdaderos seres vivos, sometidos a las mismas tensiones emocionales de los humanos de carne y hueso.

De aquella película se conservaron en poder de la familia muchas bobinas sueltas que contienen los numerosos descartes restantes tras el montaje definitivo. Éste dio lugar a una cinta de 90 minutos de duración donde, según se ha dicho, los créditos que nombran a la dirección incluyen los nombres de Sanz y Thous. Pese al reconocimiento que a través de ellos se concede a la figura del operador, no cabe duda de que el artífice máximo de la película fue Francisco Sanz. Su autoría resulta incontable cuando se piensa que fue no sólo impulsor y productor del filme, sino que, además de escribir el guión que sustenta la trama, era él quien, desde su posición de actor, siempre frente a la cámara, marcaba las pautas a su colaborador, situado detrás de ella, para la filmación de los sucesivos planos. Ello no quiere decir que desde aquí pretendamos negarle a Maximiliano Thous la parte de responsabilidad que le corresponde por derecho. Él, que acabaría siendo el principal cineasta valenciano de la siguiente década, es el artífice de unas imágenes cuya calidad fotográfica habla por sí sola de la destreza del operador. Su maestría queda reflejada especialmente en los planos filmados en exteriores, resueltos con gran acierto a pesar de su dificultad técnica.

La copia actual de la película es el resultado de una restauración llevada a cabo en 1997 por la Filмотeca de la Generalitat Valenciana, a partir de la donación de material filmado en 35 mm, en soporte de nitrato, hecha por la familia de Francisco Sanz¹².

¹² Se trataba de dos copias incompletas del filme, fragmentos de seis copias más y un gran número de descartes de imagen y de intertítulos donadas por Josefina Sanz Sols, hija del ventrílocuo. Sobre ello se hizo un exhaustivo trabajo de identificación y comparación de planos hasta elegir aquellos que, tras una minuciosa restauración, darían lugar a la copia actual.

De los 90 minutos del metraje original sólo se han podido recuperar 63, pero en su esencia, y pese a las pérdidas habidas, el contenido de la película se ha conseguido salvar. Éste parte de una trama que se presenta articulada en cuatro partes, a modo de capítulos. Para abrir la primera de ellas, un rótulo, a modo de sumario periodístico, reza: "Original película basada en las pintorescas aventuras de Don Liborio, la vida íntima de los autómatas y explicación gráfica de sus mecanismos". Con esos datos, la voz enunciadora parece anticipar directamente la dualidad genérica bajo la que se cobija el filme, pues si por un lado el rótulo habla de una historia en torno al personaje de Don Liborio y a las intimidades de los autómatas, aludiendo así al género ficcional, por otro, promete una explicación sobre los mecanismos que les prestan movilidad, anticipando así la vertiente documental a la que también se ajusta la película. De hecho, es esta modalidad documental la que predomina en tres de sus cuatro partes. Exactamente en las tres primeras, que resultan ser una suerte de reportaje informativo desde el que se va desmenuzando con parsimonioso detalle la rutinaria cadena de actividades que desarrolla la troupe del ventrilocuo cada vez que inicia una nueva tournée para exhibir su espectáculo. Tras ellas, la cuarta y última parte del filme supone una vuelta de tuerca mediante la que el documento visual se transforma inesperadamente cuando la historia urdida en torno al personaje de Don Liborio escora definitivamente el relato hacia el territorio de la ficción.

Las mixtificaciones de la trama

Descrita con detalle, tras el mencionado primer rótulo, la trama argumental del relato comienza con una serie de advertencias dirigidas a los espectadores. Ellas lo van ilustrando sobre el "milagroso" trabajo de Sanz, al que se empieza comparando con un mago y un alquimista, para acabar describiéndolo como un "ajustador mecánico" capaz de esculpir locuaces y sorprendentes criaturas. Entre bromas visuales como la que compara al ventrilocuo con Ramiro el Monje, porque ambos actúan cortando cabezas, se van entretejiendo los rótulos desde los que se entabla un diálogo directo con el público, cuyo formato, salpicado de bromas y usos coloquiales, remite al registro lingüístico de los cuentos orales y al de los diálogos que debía hilvanar Sanz sobre el escenario para comunicarse con su público. Con esta fórmula, el espectador será requerido una y otra vez con apelaciones en segunda persona del singular, hasta quedar inscrito como un personaje más en los márgenes de la ficción fílmica. Acto seguido, tras mostrar el taller donde Sanz y sus colaboradores fabrican los muñecos, la cámara se detiene con delectación observando el cuidadoso embalaje al que estos son sometidos para proteger su delicada osamenta, antes de quedar almacenados en el interior del automóvil con el que la troupe se desplaza por la ciudad. Inmediatamente, la cámara empieza a interesarse por la fachada del teatro donde las fotografías y los carteles propagandísticos anuncian e invitan a contemplar la exhibición del ventrilocuo, hasta que, ya en el interior, el hilo argumental vuelve a centrarse en Sanz que se relaja tocando su guitarra y hablando con los futuros espectadores. Con todo, la tensión de la espera viene insinuada por dos insertos de otros tantos relojes que, como valor añadido, advierten de que el relato está a punto de adentrarse en su apartado más interesante. Y es que los muñecos van a entrar en acción.

Y así sucede instantes después. En una sucesión de primeros planos frontales, Sanz va presentando a sus pintorescos personajes, haciéndolos saludar desde el virtual escenario de la pantalla. Desde allí se asoman mientras los correspondientes rótulos van detallando su condición. El último de ellos, anuncia al "amigo socarrón, oportuno y graciosísimo, que es de Sanz compañero inseparable" anticipando así la especial condición del personaje, que no es otro que Don Liborio, por el que el ventrílocuo parece sentir una especial devoción. De esta forma queda inscrito en el relato su papel determinante en la ficción. Una tras otra, dieciséis criaturas van sucediéndose hasta componer un variopinto grupo familiar que, enmarcado en un plano de conjunto panorámico, cierra la escena. Y, de nuevo, un inserto de reloj: el espectáculo va a comenzar. En ese momento la representación teatral empieza a ponerse en juego cuando uno de los autómatas, asomado entre los pliegues del telón parece curiosear el supuesto patio de butacas situado fuera de campo. La réplica es un contraplano de tres mujeres y un hombre sentados, que simulan devolverle la mirada en perfecto *raccord*. Con esta maniobra narrativa que instaura a un público ficticio en el relato, el pretendido registro documental en el que éste se había instalado, se transforma en pura ficción, predeterminada por la enunciación desde esa escena compuesta con decorados y actores. En adelante, la imbricación de los dos modos genéricos será constante en el filme, que concluye esta primera parte con dos nuevos episodios. Uno, dedicado a la señorita Delirio, marioneta de una atractiva dama con la que Sanz coquetea y baila en una ágil sucesión de planos y rótulos de diálogo que buscan la complicidad del espectador. El otro describe al personaje de Don Mitinguis, un borracho mitingüero de entrañas quemadas por el alcohol. El rótulo que contiene esta información da pie a una suerte de coda señalada por un cambio de espacio que traslada la acción a un supuesto camerino. Es el pretexto para mostrar, de nuevo en clave documental, el complejo mecanismo de palancas y muelles que articulan el esqueleto del muñeco. La minuciosa demostración que Sanz lleva a cabo es contada a base de planos detalle combinados con planos medios del ventrílocuo manipulando a su marioneta y funciona como el elemento sorpresa que marca un antes y un después en el relato poniendo el cierre a esta primera parte de la película.

Los dos siguientes episodios reproducen el esquema anterior al compaginar la exhibición de escenas centradas en los restantes autómatas, con el destape de los secretos ocultos bajos sus ropas. En el discurrir de esa dinámica las imágenes no sólo dejan al descubierto el amplio repertorio de bromas, juegos y movimientos generados por la comunicación del ventrílocuo con sus personajes, sino que dan insistente constancia de la fruición que el artista experimenta al manejar esos resortes mecánicos que constituyen las cuerdas de sus marionetas. Como un satisfecho *pigmalión*, Sanz se muestra orgulloso de sus muñecos y con sus gestos y ademanes transfiere a las imágenes el disfrute que experimenta desvelando el laborioso artificio que los anima. Buen conocedor de su espectáculo, sabe dosificar la sucesión de pequeñas peripecias que vive en compañía de los muñecos y, naturalmente, el plato fuerte se lo reserva para el final. Entonces, simultaneando el control de cuatro muñecos, el ventrílocuo compone una coreografía en la que pone a prueba su enorme habilidad para manipular varios autómatas a la vez. Entre todos ellos, la estrella es Don Liborio, que se muestra especialmente habilidoso dentro del conjunto sorprendiendo a los espectadores cuando se fuma un cigarrillo con la naturalidad del adicto empedernido que

acostumbra a expulsar el humo por la nariz. Esta última destreza esconde también un secreto mecánico que el maestro de ceremonias confía de nuevo a su público, con otro apunte documental, antes de cerrar la tercera parte de la película. De buen grado, Sanz desvela el pequeño fuelle camuflado en las entretelas del muñeco gracias al cual éste puede soplar el humo del cigarrillo. Además, duplica la sorpresa del espectador al descubrir acto seguido los curiosos artilugios que consiguen dar movilidad a los ojos del autómatas.

El cartel que anuncia la cuarta parte del filme va seguido de un rótulo que advierte de que los autómatas, al igual que las personas, desean ser independientes. Esta es la forma que tiene el relato de iniciar un giro narrativo que no por anunciado es menos sorprendente. Sin otra solución de continuidad, a partir de ahora, en el interior de la ficción se produce un cambio de punto de vista que desplaza a un segundo término la mirada del ventrílocuo, hasta ahora constituida en guía conductora de la ficción, para dar paso a la de los autómatas, representados por el personaje de Don Liborio que, desvinculado de su supremo hacedor, pasa a ser el centro de interés de la historia. En consecuencia, la trama queda escorada en la dirección que marcan las peripecias que le sobrevienen a este personaje, a partir de ahora, dueño absoluto de la ficción en la que definitivamente queda instalada la película.

La independencia de Don Liborio se percibe de forma ambivalente. Por lo que se refiere a la jerarquización de los actantes en la trama, desde este momento, gozará del estatuto de protagonista acaparando la focalización del relato. Además, por lo que respecta al contenido de la ficción, el autómatas escapa literalmente de la tutela de su creador y, asumiendo un estatuto de criatura autónoma, se comporta como cualquier ser de carne y hueso dejándose arrastrar por la alegría y la pasión de vivir. En su apuesta por plasmar visualmente el periplo de tan osada criatura, la enunciación sumerge al autómatas en una corriente vertiginosa de escenas donde aparece arropado por grupos de personas entre las cuales se integra como una más. Ya sea en el vagón de un tren en el que huye de la ciudad, o asomado a uno de los balcones de su pueblo natal, contemplando las fiestas patronales Don Liborio es uno más entre las personas que lo rodean y, desde esa metamorfosis que lo humaniza, disfruta igualmente de la potestad de vivir en sueños situaciones diversas de las que sale fácilmente airoso. Es lo que le sucede cuando por la noche, dormitando en la soledad de su alcoba, sueña que es un potentado que pasea en modernos coches y asiste a las carreras del hipódromo, a las corridas de toros y hasta a un baile de disfraces donde coquetea como una de tantas máscaras¹³. Con todo, en medio de ese torbellino de actividades, la nostalgia de los suyos termina por hacer mella en su ánimo y acaba por rendirlo, cuando decide poner fin a sus aventuras con una humilde vuelta a sus orígenes. De este modo, el periplo del protagonista acaba donde empezó, determinando así el clímax del relato, que cierra la película cuando se produce el reencuen-

¹³ Aunque la mayor parte de la película se filmó en estudio, con decorados que simulaban los diferentes espacios, el periplo emprendido por Don Liborio en la cuarta parte del relato requirió de numerosas localizaciones exteriores para el rodaje. Algunas de ellas son reconocibles en la película. Es el caso del hipódromo de Barcelona, o de la avenida valenciana escenario de los juegos florales. Otros, como el pueblo levantino donde se filmó la secuencia de las fiestas populares, no se ha podido identificar. Parte de las imágenes tomadas en estos escenarios naturales remiten a las filmaciones que ofrecían las "revistas de actualidad" que se proyectaban en los cines de la época.

tro emocionado entre el autómatas y su creador, por el que es perdonado y recibido con los brazos abiertos.

Si describimos la película a partir de los cuatro segmentos que la integran, podemos representarla con el siguiente esquema:

<i>Sanz y el secreto de su arte</i>			
ESTRUCTURA ORGÁNICA DE LA PELÍCULA			
1ª Parte	2ª Parte	3ª Parte	4ª parte
<ul style="list-style-type: none"> ● Taller de Sanz, operarios y muñecos. ● Presentación de los muñecos. ● Exhibición de la señorita Delirio y don Mitinguis. ● <i>Sanz muestra los mecanismos de este muñeco.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ● Los torerillos ● Don Venancio ● <i>Mostración de su mecanismo.</i> ● El loro ● <i>Mostración de su mecanismo.</i> ● Pepito ● Frey Volt ● <i>Mostración de su mecanismo.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ● Doña Anastasia ● Juanito ● <i>Mostración de su mecanismo.</i> ● Don Liborio fu-mando ● Doña Eduvigis ● Negrito ● <i>Mostración del mecanismo de fu-mador de Don Liborio.</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ● Casa de Don Liborio ● Pelea entre vecinos ● Don Liborio se marcha en el tren ● Fiestas de su pueblo ● Sueño de Don Liborio: hipódromo, juegos florales, corrida y baile de máscaras ● Don Liborio vuelve con Sanz.
Documental+ficción	Documental+ficción	Documental+ficción	Ficción
La trama es guiada por el punto de vista de Sanz			Se adopta el punto de vista de Don Liborio.

El esquema pone de manifiesto el desplazamiento hacia la ficción que se da en el relato a partir de la cuarta parte y el cambio del punto de vista adoptado en ese segmento del relato.

El testimonio de Francisco Sanz

Puestos a interpretar los posibles sentidos que se podrían extraer de tan singular película no es fácil sustraerse a la idea de que Sanz, como cualquier creador, dejó en su obra algo más que el documento ficcional que describen las imágenes. Si a través de ellas es fácil percibir el orgullo de creador que lo animaba y el interés por mostrar la compleja y creativa laboriosidad sobre la que se asentaba un espectáculo cuya configuración le había costado décadas, adivinar otras motivaciones más íntimas reviste mayor complicación. Sin embargo, pese a las veladuras que se interponen entre los sentimientos íntimos de todo creador y la obra desde la que se expresa, inexorablemente, la huella de las emociones y los anhelos propios del autor queda inscrita, también en este caso, entre las luces y sombras que dan forma al relato. Y es que, por lo que respecta a Francisco Sanz, no hay duda de que su vida y trabajo dan testimonio de su natural inquietud y constante deambular por el mundo. En razón de ello no es

difícil suponer los momentos de soledad y nostalgia que debió vivir, obligado como estaba por su actividad profesional a soportar largas temporadas alejado de los seres y espacios que le eran más queridos. De ello dejó constancia en algunas de las cartas dirigidas a sus familiares en las que lamenta su separación y habla de lo mucho que les echa de menos¹⁴. En este sentido, establecer un vínculo entre las vivencias del ventrílocuo y los sentimientos expresados al final de la película por su personaje principal no parece descabellado. La nostalgia de Don Liborio es el vehículo utilizado por el artista para reflejar la suya propia y dejar constancia de una dura experiencia profesional en la que los éxitos y triunfos cosechados se revelaban inoperantes cuando se trataba de superar la tristeza que la separación de los suyos le producía. En este sentido, el cuarto segmento de la película se puede interpretar como un ejercicio de reflexión con el que Sanz habría tratado de poner en cuestión un asunto que le afectaba muy directamente: el del alto precio que casi siempre hay que pagar a cambio del éxito y la fama. Sin saberlo, estaba anticipando el dramático episodio que le tocó vivir al final de su vida, cuyos tres últimos años habría de pasarlos en Francia, sin posibilidad alguna de entrar en una España sumida en la Guerra Civil cuyo estallido lo sorprendió de gira por México. Tres meses después de finalizado el enfrentamiento, Francisco Sanz lograría volver a Valencia para morir a los pocos días, el nueve de octubre de 1939.

A modo de conclusión

Atendiendo tanto a sus valores formales como significativos, se puede calibrar la alta complejidad narrativa que caracteriza la película y que surge del propio esqueleto que sostiene el relato, allí donde se entretajan el documento y la ficción. Como en un juego de espejos enfrentados en cuyos reflejos acaban por confundirse lo real y lo imaginado, tanto la puesta en escena como el montaje de la película dejan entrever las intencionadas maniobras de la enunciación para lograr esa inocente y original fantasía descrita hasta aquí. Toda ella viene sustentada por una más que aceptable forma fílmica en la que la planificación es uno de los rasgos sobresalientes. Y es que conforme avanza la película, aumenta proporcionalmente el dinamismo del relato hasta culminar en el último segmento, cuyo ritmo se agiliza al máximo gracias a la variedad de escenarios y a la diversidad escalar de los sucesivos planos. En este sentido, la secuencia del baile de máscaras es un ejemplo idóneo para ilustrar lo que decimos.

En cualquier caso, lo que parece evidente es que en Francisco Sanz se dan las características propias de todo cineasta aficionado que se preciara en su época. Es decir, ni era un profesional de la cinematografía ni su interés por el medio fílmico perseguía fines lucrativos inmediatos ni directos. Antes que una forma de lucro este creador percibió en el cinematógrafo unas posibilidades que, si al principio fueron de carácter instrumental, por entender que podría servirse del cine como un instrumento propagandístico, después, iniciada la práctica fílmica, las convirtió en un filón

¹⁴ La fuente familiar ya citada nos confirmaba cómo las giras americanas obligaban a Francisco Sanz a ausentarse durante largos periodos de tiempo. Sin embargo, siempre viajó solo con sus ayudantes, sin contar con la compañía de su esposa e hijos que optaban por permanecer en el hogar familiar.

desde el que poner a prueba su afán creativo y experimentador. No hay más que ver el resultado de su trabajo para darse cuenta de todo el esmero, imaginación e ingeniosa osadía que sustentan la cinta. En su realización no se escatimó nada, ni tiempo, ni medios, ni atrevimiento narrativo. La empresa no era fácil, pero tanto el ventrílocuo como su colaborador Thous pusieron lo mejor de sí mismos para alumbrar esta obra atípica, inclasificable y precursora del cine fantástico, que desde la perspectiva actual no es exagerado calificar de experimental, en función de la hábil combinación de claves genéricas que en ella se ensayan. De hecho, con su ingenio, el cineasta termina por lograr un producto fílmico inopinadamente precursor de tantos otros que, de entonces a hoy, no han dejado de explorar el fértil espacio narrativo donde se anudan las experiencias de la vida real con otras soñadas o imaginadas.

Por otra parte, y por lo que respecta a la difusión que la película pudo tener una vez realizada, sabemos que llegó a exhibirse en paralelo a las giras profesionales de Sanz, esencialmente las correspondientes al ámbito hispanoamericano, donde funcionaba como una avanzadilla de las destrezas de sus muñecos autómatas¹⁵. Unas peculiares circunstancias de exhibición que sumadas a las de su propia génesis nos llevan a considerar a *Sanz y el secreto de su arte* como un caso peculiarísimo dentro del cine aficionado de la etapa muda. Es decir, por su modo de producción y de exhibición, la película se podría definir como un producto fílmico de carácter híbrido, ya que, pese a ser proyectada ante un público mayoritario, nunca tuvo el rango de mercancía cinematográfica cuyo interés radica en su propio valor intrínseco, sino el de una plataforma sobre la que se apoya otro espectáculo al servicio del cual ella fue creada. Es precisamente esa función subsidiaria e instrumental la que hurta a la película el estatuto de filme profesional y la desplaza a un territorio de nadie, el de la línea divisoria que separa el cine profesional del propiamente amateur. En ese ámbito difuso y flexible es en el único en el que podría encajar a la luz de la perspectiva actual. Todo ello nos lleva a considerarla como un ejemplo más a tener en cuenta cuando se trata de corroborar e ilustrar las borrosas fronteras existentes entre los dos modos de producción fílmica, el profesional y el aficionado. Y mucho más, tratándose de una década como aquella en la que fue filmada, cuando se estaba poniendo en marcha la andadura del cinematógrafo y la diferenciación y clasificación de los modos de producción estaba todavía lejos de ser claramente percibida, y en consecuencia definida, incluso por lo que se refiere a los propios profesionales del medio cinematográfico.

FICHA TECNICO/ARTÍSTICA

Título: *Sanz y el secreto de su arte*

Nacionalidad: Española, 1918

Dirección: Francisco Sanz Baldoví y Maximiliano Thous

Producción: Francisco Sanz Baldoví

Estudios y laboratorio: Hispano Films (Barcelona)

Duración: 63 min.

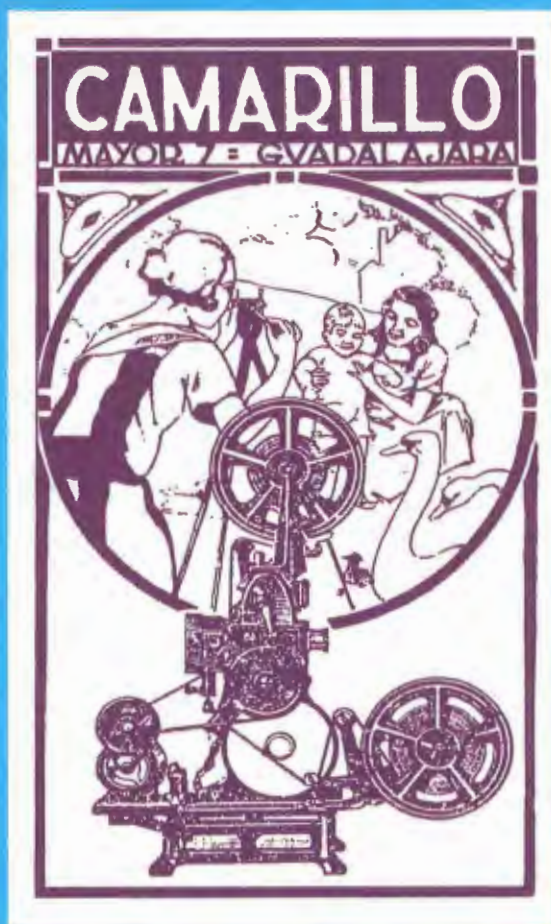
Intérpretes: Francisco Sanz Baldoví, Lorenzo Mataix y los autómatas.

¹⁵ En España, Sanz exhibió por primera vez la película en Alicante, en 1920, un año después en Barcelona y finalmente, en 1923, en Valencia. Se conserva, así mismo, un folleto publicitario hecho en Sudamérica en el que se dan datos sobre su génesis y sobre cómo Sanz la incorporaba a su espectáculo.

En torno al CINE

AFICIONADO

José Antonio Ruiz Rojo (coord.)



Actas del II Encuentro de Historiadores
Segundas Jornadas de Cine de Guadalajara

2004

© 2004 Libro: Diputación Provincial de Guadalajara
Servicio de Cultura
Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU)

© 2004 Texto y fotografías: de los respectivos autores
Edita: Diputación Provincial de Guadalajara
Servicio de Cultura
Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara

Composición y maquetación: Editores del Henares, C.B.
C/ Felipe Solano, 7 (tél. 949-234027) info@henaresaldia.com

Impresión: Tecnología Gráfica
C/ Gumersindo Llorente, s/n, 28022 Madrid

Impreso en España – Printed in Spain – Imprimé à la CE.

ISBN: 84-87791-67-0
Depósito Legal: GU-599-2004

ÍNDICE

Prólogo del Diputado-Delegado de Cultura, don Francisco García Sánchez	9
Nota introductoria del Coordinador del Encuentro, don José Antonio Ruiz Rojo	11
Conclusiones del Primer Encuentro de Historiadores en torno al Cine Aficionado (2002)	15

PONENCIAS

Joaquín Cánovas Belchí y Juan Bautista Sanz: <i>La mirada inocente: reflexiones sobre el cine de aficionado y el cine amateur desde Murcia</i>	19
José María Folgar de la Calle: <i>Díaz Noriega y Luca de Tena:</i> <i>dos cineastas amateurs en Galicia</i>	27
Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin: <i>El origen de las actualidades reconstruidas en España</i>	37
Joaquim Romaguera i Ramió: <i>La cançó o música filmada,</i> <i>un subgènere musical abans del videoclip</i>	49
José Antonio Ruiz Rojo: <i>El cine Pathé Baby en Guadalajara</i>	69
José Ramón Saiz Viadero: <i>La década prodigiosa y la generación cinematográfica del 68 en Cantabria</i>	81

COMUNICACIONES

Txomin Ansola González:

- *Notas para una historia de la exhibición cinematográfica no comercial en Bilbao (1902-1912)* 99
- *El Salón Internacional Don Bosco de Barakaldo: pionero del cine amateur en el País Vasco* 111

Rafael del Cerro Malagón: *Algunos datos sobre el cine no profesional en Toledo* 121

Agustín Díez Pérez y César Pacheco Jiménez: *Costumbrismo y folklore en el cine aficionado de los años 30: el caso de Por tierras de Talavera de Daniel Jorro* 129

Jesús García Rodrigo y Fran Rodríguez Martínez: *Jacinto Fernández Valdés, el ojo del cine amateur en Castilla-La Mancha* 143

Francisco Javier Gómez Tarín :

- *Imagen, modelos de representación e ideología: Yaiza Borges y la pregnancy* 157
- *Sistema hegemónico y resistencia. Perspectivas ideológicas y teórico-prácticas en torno a la producción cinematográfica independiente* 169

Javier Herrera Navarro: *Contra Dalí, cineasta amateur. Un texto inédito de Arturo Ruiz Castillo* 183

Francisco Javier Lázaro Sebastián: *La obra cinematográfica amateur inicial de José Antonio Duce en el contexto del Club Cine Mundo de Zaragoza (1958-1960)* 195

Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz: *José Luis Pomarón: el reto de la profesionalidad* 217

Antonia del Rey Reguillo: *Entre el documental y la ficción, o las fantasías de un ventrílocuo* 225

Fernando Sanz Ferreruela: *El cine amateur español y la religión católica en los años 50: algunas consideraciones a través de la obra de José Luis Pomarón (Fe y Hombre-Dios)*..... 239